

Rosa Maria Sequeira (Lisboa)

**A migração de um motivo:
o mito de Don Juan e as pulsões do feminino**

Se a importância humana do mito de Don Juan não pudesse ser comprovada pelo impacto que excedeu o de qualquer outro mito da cultura ocidental a ponto de se dizer que qualquer escritor possui na sua biblioteca pelo menos um livro sobre Don Juan, ainda assim essa importância poderia ser avaliada pela tipologia que Ortega y Gasset aplica a todos os homens:

los hombres pueden dividirse en três clases: los que creen ser Don Juanes, los que creen haberlo sido y los que creen haberlo podido ser pero no quisieran (Ortega y Gasset 1946-1983: 469).

Compreensivelmente, a personagem masculina tem sido privilegiada nos estudos do donjuanismo. No entanto, a expressão feminina é determinante enquanto grupo de um longo catálogo que já no século XVIII, apenas em Espanha, continha mil e três conquistas (Mozart / Da Ponte 1787) e no século XXI ascende a mil trezentas e uma (Lima 2003). Sem as mulheres, Don Juan não subiria à cena. Sucede ainda que, na história do mito, a mulher teve o poder de perder ou salvar o herói, antes de, na Modernidade, ela própria se tornar Don Juan.

E é a partir da perspectiva feminina, até agora negligenciada, que irei deter-me nos grandes momentos de viragem do mito, dando especial atenção à literatura em português.¹

¹ Apenas no Dictionnaire de Don Juan organizado por Pierre Brunel (1999), na rubrica «mulher» da autoria de Bonfils, surge uma tipologia repartida por três categorias: a mulher vítima, a predadora e a mulher metafísica. Proponho uma tipologia diversa por motivos que irei tornar claros mais adiante.

Dietrich Briesemeister / Axel Schönberger (eds.):
*Die Wanderung von Themen und Motiven
in die und in den Literaturen
der portugiesischsprachigen Welt,*

Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea; València, 2016,
ISBN 978-3-927884-81-6, ISBN 978-3-936132-38-0, págs. 157-173

Eva, a mulher culpada

Com *O Burlador de Sevilha*, a primeira obra literária que dá origem à longa saga do donjuanismo,² da autoria de Tirso de Molina, caem as máscaras e é mostrada a fraude dos comportamentos femininos. Se Don Juan não hesita ante uma estratégia de ação conducente à posse de mulheres desejáveis, mesmo com a transgressão das leis, elas, embora vítimas, também são acusadas, esvaziando-se o protótipo da mulher frágil e delicada.

Em Tirso de Molina as personagens femininas ultrapassam os limites de personagens e exigem que sejam decifradas enquanto estrutura (o paralelo entre as duas figuras nobres, Doña Ana de Ulloa e a duquesa Isabela, e as outras duas mais humildes na escala social, Tisbea e Aminta, atraídas pela promessa de casamento, reforça esta ideia) que envolve o contrato social da lei e a dimensão simbólica da troca em relação com o sagrado.³ Efetivamente tudo passa pelas mulheres. Por essa razão elas são alvo de uma desvalorização ideológica que as acusa de quebra do compromisso da honra e dos contratos morais em relação ao pai, ao noivo e ao próprio rei que as acusa:

[...] — Di, mujer
qué rigor, qué airada estrella
te incitó, que en mi palácio,
con hermusura y soberbia,
profanases sus umbrales?
(Tirso de Molina 1983: 37).

As mulheres só são enganadas por Don Juan porque não se mantêm fiéis a esse compromisso, conforme o rei de Nápoles insistentemente sublinha:

² Antes desta grande obra de Tirso já tinha surgido uma peça que foi representada em Sevilha em 1581, *El Infamador*, da autoria de Juan de la Cueva.

³ Esta ideia encontra-se desenvolvida em Camille Dumoulié (1993) que aplica às personagens de Tirso o funcionamento das sociedades descrito por Lévy-Strauss (1973): as mulheres são moeda de troca nas regras do casamento. Para assegurar o controlo do património, o casamento deveria assentar sob a égide da igreja e da família em vez de assentar na livre escolha privada dos esposos. É bastante claro que Tirso de Molina pretende combater o casamento privado através de Don Juan que não respeita as leis da circulação da moeda de troca. Para ele apenas há «um homem e uma mulher». Destruindo as diferenças sociais, Don Juan quebra não só o sistema de valores da sua comunidade como o sistema de pensamento que a caracteriza.

Ah, pobre honor! Si eres alma
del hombre, porqué te dejan
en la mujer inconstante?
(Tirso de Molina 1983: 37).

Quando a honra do homem está na posse da mulher, que «guarda ausente y presente / el castillo del honor» (Tirso de Molina 1983: 39), a possibilidade de o condenar, fazendo-o perder a alma, está nas suas mãos. Assim a culpabilidade é automaticamente transferida do homem para a mulher. É o facto de ser culpada e não vítima que legitima o castigo que Don Juan (ele próprio um «castigo de las mujeres» nas palavras do seu criado Catalinón — Tirso de Molina 1983: 65) lhe inflige e, mais do que isso, permite que todos os homens se identifiquem com ele:

Frente a este ser inconstante que é a mulher, Don Juan seria o vingador da honra masculina e assim se explica o fascínio que exerce sobre os homens (Feal 1984: 10).

Tirso ataca a sexualidade abusiva de todos, mas pela sua peça perpassa uma visão negativa da mulher que é adotada por todas as personagens masculinas.

O Burlador de Sevilha é também o título do primeiro romance de Gabriel de Lima publicado em 2000 no Brasil e em 2003 em Portugal, numa homenagem expressa à obra espanhola. E tal como na obra homónima, a questão do engano é central.

Este romance brasileiro trata as várias facetas da burla na sociedade atual e nas relações entre os sexos. Os enganos mútuos não são apenas tacitamente aceites como até desejados, por exemplo, o homem pode fingir perante as mulheres que «enfrenta o mundo por uma delas» (Lima 2003: 103) e a mulher faz o ato «sublime» de, perante o homem, «participar, como cúmplice, das suas mentiras» (Lima 2003: 129). A inautenticidade acaba por ter assim um duplo valor, é um engano feito com sinceridade, deixa de haver culpados na medida em que há uma aceitação tácita de que a maior verdade se encontra no que provém da imaginação. Como já demonstrei noutra ocasião,⁴ este romance assume o donjuanismo como uma arte da ficção em que as mulheres são pretextos ou pre-textos.

⁴ Veja-se Sequeira (2006: 29).

O anjo redentor

Após o momento barroco, cuja lógica é seguida na literatura posterior através do motivo do burlador burlado, o próximo passo inequívoco na evolução da personagem feminina dá-se, como reconhece Otto Rank, no libreto de Da Ponte que faz de Donna Anna a adversária de Don Juan com igual protagonismo na ópera (veja-se Rank 2001: 207). Depois de Mozart, a intriga centra-se em Dona Ana.

E embora a importância de *The Libertine*, de Thomas Shadwell (1676) seja desconsiderada nos estudos do donjuanismo, foi esta peça que desempenhou um papel importante na criação da personagem forte de mulher. Na linha de Molière, Shadwell dota o mito com uma grande personagem feminina, Dona Elvira, da qual todas as futuras Anas irão herdar os traços. Pouchkine, cuja peça data de 1830, vai reforçar esta linha do mito, ao fazer de Ana, não a filha, mas a mulher do morto. E se a nova posição do Comendador enquanto marido ofendido poderá rebaixar a peça russa ao nível da comédia de boulevard, como considera Camille Dumoulié, também lhe dá uma força inesperada pela tenção não resolvida que se centra na personagem de Ana, que faz girar em torno de si o morto e o sedutor (Dumoulié 1993: 153).

Este novo protagonismo da personagem feminina acompanha outras viragens no foco de interesse do mito.

Uma certa noção de culpabilidade e castigo é central apenas até Mozart. A partir daqui uma ordem teocrática tende a ser substituída pela ordem romântica:⁵

Le rôle animateur de la femme, qui dans l'amour romantique a trouvé son apogée, commence à percer dans le sujet de Don Juan, qui signifie la première révolte de la femme contre l'idéologie égoïste de l'immortalité défendue par l'homme, et contre l'idéologie collective de l'Église (Rank 2001: 204).

O *Don Juan* de Zorrilla é uma das obras que melhor representa esta fase e é curioso que suscite mais eco na imaginação coletiva espanhola enquanto êxito fulminante do que o *Don Juan* de Tirso de Molina.⁶ Com a fase romântica de feminização do mito, como lhe chama Rousset, surge

⁵ Na primeira tradição teocrática inscreve Torrente Ballester o seu Don Juan. O momento da Queda determina ontologicamente o homem, é o momento da invenção do humano, mas a sexualidade é o local do primeiro pecado.

⁶ Para este assunto, veja-se Mattauch (1993).

um certo tipo de relação emergente entre os sexos em que há a ressurreição da mãe anjo da guarda na designação de Otto Rank (2001: 209).

Na peça de Zorrilla, Inês, a religiosa filha do comendador, é a mediadora entre o homem e Deus, tal como a Virgem, daí resultando a salvação do herói. Inês assume a lei feminina do coração em nome de Don Juan para se opor à lei terrena e religiosa, assim usurpando o lugar da transcendência (Estátua) já que é ela quem decide o seu destino. O duelo pela alma de Don Juan ocorre entre Inês e a Estátua do Comendador e é ela quem ganha. Por um lado temos a Estátua que anuncia o castigo:

Que numerados están
los días que has de vivir,
y que tienes que morir
mañana mismo, Don Juan
(Zorrilla 1983: 363-364).

E justifica a sentença de morte:

Ahora, Don Juan,
pues desperdicias también
el momento que te dan,
conmigo al infierno ven
(Zorrilla 1983: 380-382).

Por outro, temos Inês que se opõe, dando a sua vida e o seu amor não consumado em troca da alma do amante:

No; heme ya aquí,
Don Juan; mi mano asegura
esta mano que a la altura
tendió tu contrito afán,
y Dios perdona a Don Juan
al pie de mi sepultura.
[...]
Yo mi alma he dado por ti
y Dios te otorga por mí
tu dudosa salvación
(Zorrilla 1983: 381-822).

A interpretação de Mozart por E. T. A. Hoffman nesta linha romântica não será alheia à popularidade que a ópera teve na Alemanha.⁷ Na França, em *Les âmes du purgatoire* de Merimée (1834), Don Juan também é salvo pelas orações da mãe que fazem com que as almas femininas o julguem de modo benévolo.

O amor vence a morte, mas faz parte da morte que une os dois amantes.

Na mentalidade romântica (e Zorrilla não difere de outros românticos), a inocência da mulher é considerada mais valiosa do que a revelação dos seus desejos. Por isso a morte dos amantes é paradigmática. Neste período não se despertava a bela adormecida. Talvez que esta idealização, reforçada pela eleição da mulher única e destinada a salvar o herói nesta fase do donjuanismo, possa ser melhor compreendida como significando uma rejeição da complexidade do mundo real dos desejos, enquanto a mulher se mantém moeda de troca na relação com o sagrado.

A herança romântica é retomada pelos escritores do século XX que recorrem ao *τόπος* do amor ideal (ainda que não exclusivo) que, no entanto, não deixam de desmistificar. É o que sucede no romance de Milan Kundera, *A insustentável leveza do ser* (1984) e também na peça póstuma de Natália Correia, *Dom João e Julieta* (1999). Em ambas as obras, o autor decide fazer morrer conjuntamente os pares amorosos ou, na formulação de Alain Finkelkraut, concede às personagens a graça de morrerem juntas (Finkelkraut 2011: 150), formulação que faz lembrar a famosa tirada do final da peça do Don Juan de Bernard Shaw (1903): «there are two tragedies in life. One is to lose your heart's desire. The other is to gain it» (Shaw 1903: 369).

Em *A insustentável leveza do ser*, Milan Kundera estabelece duas categorias de homens que perseguem uma multiplicidade de mulheres. Na sua perspetiva, a primeira categoria, de natureza lírica, busca o seu sonho subjetivo de uma única mulher em todas as mulheres. Esta foi a interpretação romântica do donjuanismo. A segunda categoria, de natureza épica, é impulsionada pelo desejo de possuir toda a variedade objetiva do mundo feminino tão depressa quanto possível. Nisto está empenhado o Tenório de Zorrilla antes de se render a Inês:

⁷ Hoffmann, baseando-se em razões musicais mais do que no texto de Da Ponte, dá uma importância determinante a Ana em detrimento de Elvira. Ela não é apenas a mulher destinada a salvar o herói, mas representa o dilema humano de alguém que se debate entre os valores irreconciliáveis do dever e do desejo.

Partid los días del año
entre las que ahí encontráis.
Uno para enamorarlas,
outro para conseguirlas,
outro para abandonarlas,
dos para sustituirlas
y una hora para olvidarlas
(Zorrilla 1983: 231).

O número 1003, que fixa o número de conquistas em Espanha no catálogo da ópera de Mozart / Da Ponte, representa este caráter épico, cerne do donjuanismo, seguido na maior parte das versões do século XX e que se aplica tanto a Don Juan quanto às figuras femininas.⁸

A mulher de todos

A mulher de todos é a mulher da fase moderna do donjuanismo. Até à colecionadora de homens mais recente — na designação de Bonfils, a «mulher predadora»⁹ (em: Brunel 1999: 406) —, este tipo de mulher, espelho de Don Juan, pode ser a prostituta (um motivo que Zorrilla já tinha introduzido com a alcoviteira Brígida) ou então Santa Eponina ou Santa Maria Egípcia.

A prostituta é a mulher objeto que não está já identificada com a honra / alma de nenhum homem. Não a perde nem a salva como nas duas fases anteriores.

Autêntica obsessão do século XIX enquanto topos literário,¹⁰ terá de ser interpretada à luz da teoria dos instrumentos de saturação sexual que Foucault (1998: 45) aplica à época. Um verdadeiro sociograma do século, a prostituta enquadra-se na proliferação de grupos com múltiplos elementos de uma sexualidade em circulação. Segundo Foucault, a redução da sexualidade ao casal heterossexual e legítimo concilia-se com a distribuição de

⁸ A este propósito, não quero deixar de anotar a perspetiva de Otto Rank (2001) que vê uma inversão ou equivalência no desejo de subjugar o maior número de mulheres. O cerne do mito estaria no poder intolerável da mãe e no modo de o ultrapassar. O herói não pode suportar a lembrança de dependência da mãe e assim tenta assemelhar-se a essa imagem feminina.

⁹ A ausência de dramatismo na maior parte das obras na modernidade torna, a meu ver, este termo pouco adequado, sendo preferível optar pela perspetiva de Leyla Perrone Moisés (1988), que vê na mulher uma concorrente ou então uma comparsa que pode chegar a desempenhar o lugar que outrora pertencia ao criado.

¹⁰ Veja-se, a este propósito, Angenot (1986: 190-192).

núcleos de poder hierarquizados ou que se opõem, criando formas de sexualidade não conjugais e não monogâmicas (Foucault 1998: 46).

De introdução tardia em Portugal, o mito de Don Juan conhece em Guerra Junqueiro com *A morte de Dom João* (1874) a sua grande primeira obra neste país. Aqui, a figura da prostituta, Impéria, desempenha um papel central. A descrição amorosa em tom de admiração hiperbólica da personagem feminina ocupa todo um capítulo, o terceiro da primeira parte, da obra de Junqueiro:

Impéria ...
Era a Deusa sinistra do pecado.
Tinha nas formas trágicas, austeras,
A doçura d'um fruto aveludado
E a energia sinistra das pantheras
(Junqueiro 1874: 38).

Impéria seduz o padre, o rei, o poeta que venderia «o seu plectro,¹¹ / se ainda houvesse alguém que lho comprasse» (Junqueiro 1874: 40) e o sábio:

Havia um sábio, astrónomo profundo,
O maior sábio dos modernos povos,
Que por nada entender cá d'este mundo,
Andava a descobrir uns mundos novos;

O triste visionário dos espaços,
A ver passar a minha bella, um dia,
Partiu o telescópio em três pedaços,
E mandou ao Diabo a astronomia
(Junqueiro 1874: 39).

E até ...

O mais santo dos santos Franciscanos
O céu trocara por dizer-lhe: és minhal
E eu sei mesmo de alguns republicanos
Que até seriam reis com tal rainha
(Junqueiro 1874: 39).

¹¹ Plectro é um instrumento que servia para fazer vibrar as cordas da lira e tem o sentido figurado de génio poético.

Impéria, seduzida por Dom João, acompanha-o na degradação e vocação suicida que ele vai revelando ao longo da peça até ao momento final.¹² Nesta obra de Junqueiro, mantém-se o traço de desafio aos homens e a Deus através das mulheres, tendo, por isso, uma dimensão trágica apesar dos vários planos da ironia do narrador que brinca com o clássico estratagemático romântico de criar ilusão de verosimilhança ao testemunhar o achado do manuscrito desta história e se distancia em termos estéticos do texto, não sem picardia:

Os versos que ahí vão, modelo da poesia
Ultra-peninsular,
Encontrei-os, leitor, na velha mercearia
D'um nobre titular.

[...]
Vou muitíssima vez às lojas dos burgueses
Onde ha queijos londrinos
Para comprar barato os versos portuguezes
E os clássicos latinos.

[...]
De resto, em quanto à graça e mérito das trovas
São coisas de rapaz;
De quando em quando têm certas imagens novas
Que não são muito más.

[...]
Já me tinha esquecido: há uma nota no fim
Dos versos manuscritos;
A letra é de mulher e a nota diz assim:
«Para embrulhar palitos»

A nota que fechou com excelente prosa
Esta arte de amar
Explica-nos, leitor, a estante indecorosa
Onde eu a fui achar
(Junqueiro 1974: 51-53).

Apesar de tudo, a dimensão trágica e mítica mantém-se, ao contrário do que sucede noutras obras da mesma época ou na desmistificação paródica que bastante mais tarde Max Frisch leva a cabo em *Don Juan oder die Liebe*

¹² Na obra de Junqueiro, Dom João rebela-se contra o mito, quebrando a guitarra, para se salvar enquanto indivíduo. Esta intenção será repetida pelo Don Juan de Max Frisch que, porém, não encontra o retiro desejado longe das mulheres.

zur *Geometrie*.¹³ Na peça deste autor suíço, é retomado o motivo da prostituta, aqui denominada Miranda, mas é ela quem sai vitoriosa e reduz Don Juan a um fracassado que cai no ridículo.

Uma outra face da mulher de todos está presente na peça portuguesa de António Patrício de 1924, *Dom João e a Máscara*. Isabel de Burgos, não sendo Maria Madalena, é Santa Eponina:¹⁴ «Dava-me, dava-me; e eram sempre com Deus as minhas bodas» (Patrício 1982: 400). Isabel / Santa Eponina é o espelho de Don Juan: «O teu destino e o meu são um só destino» (Patrício 1982: 401).

Mais recentemente, Almeida Faria, n' *O conquistador* (1990), desconstrói ironicamente este paralelo, colocando o seu herói a citar Santa Maria Egípcíaca, ainda outra face da mulher de todos:

Quanto a mim, achava-me no direito de distribuir carinhos a quem precisasse de mim. Queria aliás salvar a péssima reputação do sexo masculino, que não pode gabar-se de um único santo que se desse a todas as mulheres, como a todos os homens se deram Santa Maria Madalena ou Santa Maria Egípcíaca» (Faria 1990: 115).

Porém a personagem mais interessante da peça de António Patrício é Dona Morte, tal como sucede numa outra de Victor Eftimiu, sensivelmente da mesma época.¹⁵ E se com esta personagem se abre às mulheres o domínio do Além, a figura feminina da morte também é uma resposta em eco ao «me has muerto» de Isabela repetido por inúmeras mulheres depois dela. A morte simbólica por sedução e também a morte física são repetidas na história do donjuanismo quer por Don Juan quer pelas personagens femininas,¹⁶ o que é explicável à luz dos ensinamentos de Lacan em que a função do desejo deverá estar numa relação fundamental com a morte (1966: 782).

¹³ Peça estreada em 1953 simultaneamente pelo *Zürcher Schauspielhaus* e pelo *Berliner Schillertheater* e publicada em 1962.

¹⁴ A história de Santa Eponina é contada por Raul Brandão, contemporâneo de António Patrício, em *A morte do palhaço* (1926).

¹⁵ Para este assunto, veja-se Brunel (1999: 360-362). A peça de Victor Eftimiu (1889-1972) foi representada pela primeira vez em 1922.

¹⁶ Na peça incompleta de Georg Trakl (apenas restam duas cenas do 3.º ato), *Don Juans Tod*, Don Juan mata Dona Ana, mas esta persegue-o, confundindo-se com a Estátua. Na ópera de Mozart / da Ponte, Donna Anna chega a exigir-lhe a morte na célebre área «Non sperar, se non m' uccidi, ch' io te lasci fugir mai». Mas também é a morte que Miranda, a prostituta, inflige a Don Juan quando o priva de seguir a sua paixão, a geometria. Do mesmo modo, é à morte que Dona Elvira e Dona Ana pretendem conduzi-lo ao lançar o boato da sua impotência na peça de Saramago (2005).

Mas o herói de Patrício já denota o tédio dos tempos modernos que outros mostrarão com o avançar do século XX. Em geral, os donjuans do século XX e XXI apresentam o ponto comum de se deixarem iniciar e manipular pelas mulheres e cada vez mais Don Juan é um ser passivo levado pelos acontecimentos. Uma obra que representa bem este aspeto é o *Don Giovanni na Sicilia* (1941) de Vitaliano Brancati que sugere um novo matriarcado.¹⁷ Outros títulos do mesmo autor retomam o tema até chegarem a um Don Juan impotente com *O belo António* (1949).¹⁸ Sobretudo surge um novo coprotagonismo de diferente natureza entre a personagem feminina e masculina que anula a fronteira entre seduzir e ser seduzido.

Num tempo em que ser enganada por um homem já não tem a mesma consequência do ponto de vista social de tempos passados, um dos sentidos do mito altera-se profundamente. O sexo não constitui pecado, torna-se fácil e o jogo da aventura e sedução que supunha a conquista de uma mulher já não é necessário.

E se nos podemos interrogar sobre o que vem Don Juan fazer hoje ao mundo nestas circunstâncias e se o mundo de hoje ainda fará sentido para Don Juan, o facto é que há uma equidade ou reciprocidade nos papéis feminino e masculino. Com a evolução das mentalidades e a emancipação feminina, que reclama a igualdade também nas questões amorosas, as figuras femininas evoluem no mesmo sentido do herói mítico que se torna cada vez mais um Casanova.¹⁹

É assim que surge a colecionadora nas versões femininas mais recentes de Don Juan ou, na designação de Leyla Perrone-Moisés, a sua própria concorrente (Perrone-Moisés 1988: 133). Quando analisa três romances dos anos 1980, Perrone-Moisés sublinha o ponto comum de os autores sugerirem o esvaziamento de sentido das conquistas donjuanescas e o facto de as mulheres serem «companheiras, cúmplices e donjuanes em potencial» (Perrone-Moisés 1988: 134).²⁰

Nesta nova parceira de Don Juan ouve-se a voz da *altera pars* de um modo diverso da fase anterior, já que esta voz é equivalente à dele. Homem

¹⁷ Giovanni Pergola, o protagonista, está rodeado pela mulher e por três irmãs a quem se sujeita inteiramente.

¹⁸ Romance de 1949, adaptado ao cinema por Latuada em 1960, com Claudia Cardinale e Marcello Mastroianni. Em 2005, deu ainda origem a uma série televisiva italiana.

¹⁹ As memórias de Casanova dão-nos a conhecer um percurso donjuanesco, mas feliz.

²⁰ Os três romances que Perrone Moisés analisa são *La habana para un infante difunto* do cubano Guillermo Cabrera Infante (1979), *Babel de una noche de San Juan* (1984) do espanhol Julián Ríos e *Le cœur absolu* (1987) do francês Julien Sollers.

e mulher deixam de ocupar lugar fixo e mudam de papel constantemente segundo as circunstâncias. Aparecem também as primeiras obras de autoria feminina sobre o tema e vulgarizam-se as sucessoras daquela marquesa de Merteuil das *Ligações perigosas* (1782) com o seu comportamento donjuanesco. Um bom exemplo é a protagonista do romance de Carrilho (2007), Marinela, seguidora da Columbina de «Máscaras» de Del Picchia, que, no primeiro quarto do século XX, afirmava na sua aceitação simultânea de Pierrot e de Arlequim:

Eu amo porque amar é variar,
e em verdade toda a razão do amor está na variedade ...
(Del Picchia 1987: 42).

Com esta equivalência de papéis, a paixão pela caça, típica do donjuanismo, tende a ser substituída pela paixão do jogo de poder entre os sexos.

Uma das primeiras obras desta linhagem é a peça de Bernard Shaw de início do século XX, *Man and Superman* (1903):

By proving Ana a human, and altogether worthy adversary in a mental battle with the Statue, the Devil, and Don Juan, Shaw muddles together the dichotomy of «maleness» and «femaleness,» even when the debate concerns the status of women (Flochen 2010: 20).

A guerra dos sexos é de igual modo notória na peça de Natália Correia (escrita em 1957/1958 e publicada em 1999), no libreto de Saramago (2005) e no romance de Conceição Carrilho (2007). E se em Natália esta guerra é equilibrada e no romance de Carrilho a personagem feminina sai derrotada, o libreto de Saramago já se inclui no tipo de obras que dão à mulher a última palavra à semelhança da peça de Shaw, de Max Frisch e dos romances analisados por Perrone Moisés (1988: 135). No libreto de Saramago, «Deus e o Diabo estão de acordo em querer o que a mulher quer» (Saramago 2005: 99).

Pode concluir-se por este breve percurso pelas figuras femininas no donjuanismo que, desde a sua génese até aos nossos dias, o mito mostra um posicionamento criativo que vem chamar a atenção para a posição e o papel da mulher na sociedade, ao mesmo tempo que expõe também alguns estereótipos do feminino na literatura.

No donjuanismo está presente o que a civilização ocidental arrastou consigo ao longo da história quer no que respeita à condição da mulher quer no que respeita à mudança nas condições sexuais, dando sentido ao passado e também ao futuro da sociedade. Cada época se identifica tanto com o seu Don Juan quanto com as mulheres com quem ele se relaciona.

O donjuanismo é um mito do desejo que se presta à repetição na sua energia e desordem, pertencendo não só ao herói mítico, mas também à indiferenciação quase inúmera do grupo feminino.

Na evolução mais recente, a representação do feminino passa a ser marcada pela ambiguidade, daí resultando estratos simbólicos contraditórios que em parte anulam a dicotomia masculino / feminino. Por outro lado, quando a mulher se torna ela própria Don Juan, a força escandalosa do mito já não reside no comportamento sexual das personagens e o seu sentido terá de ser buscado noutra lugar mais consentâneo com o que Baudrillard denomina o processo fatal de simulacros na sociedade atual em que a própria realidade é a simulação (Baudrillard 1987).²¹ Os romances atuais revelam esta problemática nas relações entre os sexos. Helena de Tróia é a origem do modelo que termina com Don Juan e a primeira encarnação mítica do gosto do simulacro, como bem observa Dumoulié (1993: 65). Aqui também ela é simultaneamente a mulher sedutora e a vítima de Páris.²²

Se os autores do século XX e XXI não poupam os seus donjuanes da irrisão paródica e se isso pode significar uma certa distância face ao mito, não deixam de nele preservar o traço de subversão tradicional em que a questão da verdade e da mentira adquire uma importância vital numa nova forma de jogo de máscaras e identidades.

Don Juan, por entre burlas e mentiras, sempre buscou a verdade por entre o desafio de normas sociais e tradições ultrapassadas. Alheio a estatutos sociais e vínculos, reduz tudo à fórmula simples e essencial de «un hombre y una mujer» (Tirso de Molina 1983: 31). É assim também na peça de Natália Correia, escrita durante a ditadura fascista em Portugal, na qual Dom João é um verdadeiro libertino e libertador no sentido em que se opõe à falsidade social e política vivida na época. Ele é também um perseguidor da verdade na peça de Shaw e torna-se a verdade em pessoa na obra mais recente de Peter Handke («ich sah ihn als einen, der treu war — die Treue in Person» (Handke 2006: 157).

No presente, a carreira libertária de Don Juan, agora tendo a mulher como parceira, joga-se entre a verdade e os vários simulacros da sociedade

²¹ Na perspectiva de Jean Baudrillard, o escândalo, nos nossos dias, não consiste em atentar contra os valores morais, mas sim contra o princípio da realidade através de um signo sem referente real, um processo a que chama hiperrealidade.

²² Dumoulié chama a atenção para alguns traços que condensam o efeito de simulacro a propósito da figura de Helena: nascida sob o signo do duplo, ela é a força que anima as outras personagens, mas que também se nutre do seu desejo (Dumoulié 1993: 67).

atual. A publicidade e propaganda, a arte de vender, a atenção à imagem e às formas, o processo de escrita como busca do conhecimento mais verdadeiro que se opõe à superficialidade e aparência, e até a revolta política²³ são os elementos que fazem parte de uma nova transgressão e um novo desafio que poderá ser ou não alheio ao erotismo.

Se aceitarmos a posição de Mario Vargas Llosa de que o erotismo terá desaparecido da sociedade atual, podemos encontrar uma explicação no redirecionamento do mito para estes novos sentidos. É certo que o erotismo, enquanto «negação do sexo fácil, despachado e promíscuo» (Vargas Llosa 2012b: 49), vai em sentido contrário à facilidade e banalização vividas hoje: «o erotismo existe como contrapartida ou desacatamento da norma, é uma atitude de desafio aos costumes instaurados e, de igual modo, implica segredo e clandestinidade» (Vargas Llosa 2012b: 50).

Cada sociedade, desta ou daquela época, apresenta o seu padrão de regulamentação da sexualidade. O donjuanismo, ao longo dos seus mais de quatro séculos de existência, evidencia isto mesmo, revelando de diferentes modos o processo de vinculação entre sexualidade e moralidade.

Referências bibliográficas

Obras de ficção

- Brancati, Vitaliano (1941): *Don Giovanni in Sicilia*, Milano: Rizzoli.
 Brancati, Vitaliano (1949): *Il Bell'Antonio*, Milano: Bompiani.
 Brandão, Raul (1926): *A morte do palhaço*, Lisboa: Seara Nova.
 Brecht, Bertold (1959): «Don Juan» (*Stücke*), vol. XII, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 Cabrera Infante, Guillermo (1979): *La Habana para un infante difunto*, Barcelona: Seix Barral.
 Carrilho, Maria da Conceição (2007): *Quando Marinela Salero Cortez decidiu imitar Dom Juan*, Porto: Campo das Letras.
 Casanova, Giacomo (1993): *Histoire de ma vie*, Paris: Robert Laffont [1826-1838].
 Choderlos de Laclos, Pierre-Ambroise-François (2009): *Les liaisons dangereuses*, Farmington Hills (Mich.): Cengage Gale [1782].

²³ O *Don Juan* de Molière (1665), a série de Brancati, o *Don Juan* de Brecht (1959), que é uma nova versão da obra de Molière ao modo do *Berliner Ensemble*, e o de Natália Correia inserem-se claramente nesta linha, mas outras obras também o fazem de modo mais subtil, como *O conquistador* (1990) de Almeida Faria.

- Correia, Natália (1999): *D. João e Julieta*, Lisboa: Dom Quixote [1957 / 1958].
 Cueva, Juan de la (2001): *El Infamador*, Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [1581].
 Da Ponte, Lorenzo (1787): «Libreto de Don Giovanni», em: <<http://www.librettidopera.it/dongiov/dongiov.html/>> (acesso em 24 de maio de 2013).
 Del Picchia, Paulo (1987): *Mascaras: o amor de Dulcinéia*, Rio de Janeiro: Ediouro [1920].
 Faria, [Benigno José Mira de] Almeida (1990): *O conquistador*, Lisboa: Caminho.
 Frisch, Max (1962): *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp [1953].
 Handke, Peter (2006): *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp [2004].
 Hoffmann, E. T. A. (1813): «Don Juan, eine faberhafte Begebenheit», em: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 31 de Março.
 Junqueiro, [Abílio Manuel] Guerra (1874): *A Morte de D. João*, Porto: Livraria Moré, em: <<http://archive.org/stream/amortededjoo00junqgoog#page/n19/mode/2up/>> (acesso em 21 de abril de 2013).
 Lima, Gabriel (2003): *O burlador de Sevilha*, Lisboa: Temas e Debates [2000].
 Mérimée, Prosper (1834): *Les âmes du purgatoire*, Paris: Flammarion.
 Molière (1883): *Don Juan ou le festin de pierre*, Paris: Librairie de la Bibliothèque Nationale [1665].
 Mozart → Da Ponte.
 Patrício, António (1982): *D. João e a máscara*, Lisboa: Assírio e Alvim [1924].
 Pouchkin, Alexander (1830): *L'invité de pierre*, traduzido do russo por Ivan Tourguénieff e Louis Viardot, Paris: Seuil.
 Kundera, Milan (1986): *A insustentável leveza do ser*, tradução de Joana Morais Varela, Lisboa: Dom Quixote [1984].
 Ríos, Julián (1984): *Babel de una noche de San Juan*, Barcelona: Dell Mall.
 Saramago, José (2005): *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, Lisboa: Caminho.

- Shadwell, Thomas (1676): *The Libertine*, London: Henry Herringman, em: <http://books.google.com/books?id=P0gOAAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=the+libertine+thomas+shadwell&source=bl&ots=beBymrGaIo&sig=kqwlDcrNp4URSCn-2FXaFRba6jM&hl=pt-PT&ei=hVq8TfCXJoTJhAelPbS_BQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCkQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false/> (acesso em 21 de maio de 2013).
- Shaw, Bernard (1903): *Man and Superman*, em: <<http://www.bartleby.com/157/4.html/>> (acesso em 13 de maio de 2013).
- Sollers, Philippe (1987): *Le coeur absolut*, Paris: Gallimard.
- Tirso de Molina (1983): *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, 8ª edición, Madrid: Taurus Ediciones [1630].
- Torrente Ballester, Gonçalo (1963): *Don Juan*, Barcelona: Destino.
- Trakl, Georg (1969): «Don Juans Tod», em: *Dichtungen und Briefe*, Salzburg: Otto Müller, págs. 447-454.
- Zorrilla, José (1983): *Don Juan Tenorio*, 8ª edición, Madrid: Taurus Ediciones [1840].

Estudos

- Angenot, Marc (1986): *Le cru et le faisandé: sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Paris: Labour.
- Baudrillard, Jean (1987): «Au-delà du vrai et du faux, ou le mal ingénie de l'image», em: *Cahiers Internationaux de Sociologie* 82, págs. 139-145.
- Brunel, Pierre (1999): *Dictionnaire de Don Juan*, Paris: Éditions Robert Laffont.
- Dumoulié, Camille (1993): *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Feal, Carlos (1984): *En nombre de Don Juan: estructura de un mito literario*, Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins (Purdue University Monographs in Romance Languages).
- Finkelkraut, Alain (2011): *Et si l'amour durait*, Paris: Stock.
- Flocken, Sarah (2010): «Don Juan in Pre-Brechtian Hell or Shaw the Unexpected Terrorist», em: «Oxy Scholar English and Comparative Literary Studies», págs. 1-23, em: <http://scholar.oxy.edu/cgi/view-content.cgi?article=1025&context=ecls_student/> (acesso em 11 de maio de 2013).
- Foucault, Michel (1998): *The History of Sexuality*, vol. I, tradução do francês de Robert Hurley, London: Penguin Books [1976].
- Lacan, Jacques (1966): *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil.

- Lévy-Strauss, Claude (1973): *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris; La Haye: Mouton Co.
- Mattauch, Hans (1995): «La implantación del rito del 'Tenorio' en Madrid», em: *Actas del Congreso sobre José Zorrilla*, Valladolid: Universidad de Valladolid, págs. 409-415.
- Ortega y Gasset, José (1946-1983): *Obras completas*, 12 vols., Madrid: Revista de Occidente, vol. IV.
- Perrone-Moisés, Leyla (1988): «Don Juan na literatura de hoje», em: Ribeiro, Renato Janine (ed.) (1988): *A sedução e suas máscaras*, São Paulo: Companhia das Letras, págs. 129-141.
- Rank, Otto (2001): *Don Juan et le Double*, tradução de S. Lautman, Paris: Éditions Payot & Rivages [1932].
- Rousset, Jean (1981): *O mito de Don Juan*, tradução de Maria Filomena Boavida e Maria Luísa Trigueiros Machado, Lisboa: Arcádia.
- Sequeira, Rosa Maria (2006): «O Burlador de Sevilha de Gabriel de Lima: a fantasia como *ars amatoria*», em: *Lusorama* 67-68, págs. 27-40.
- Vargas Llosa, Mario (2012a): *A civilização do espetáculo*, Lisboa: Quetzal.
- Vargas Llosa, Mario (2012b): «O desaparecimento do erotismo», em: Vargas Llosa (2012a: 101-124).